Awangarda seksualna

Paweł Leszkowicz

Homofobia ma różne oblicza. Manifestuje się w realnej przemocy i w nienawiści, ale i przybiera nobliwe oficjalne formy, wyłania się pod postacią prawa, kulturalnego obyczaju lub naukowej obiektywności. W twórczości artystycznej może pojawiać się jako negacja lub przemilczenie, jako deprecjonowanie lub nawoływanie do cenzury. Homofobia przede wszystkim jest jednak pewną stałą obecnością społeczną i kulturową. Jak zatem sobie z nią radzić, zanim będziemy mogli o niej zapomnieć? Jak ją wykorzystać przeciwko niej samej, jak jej represje przekształcić w kreacje? Poszukiwanie odpowiedzi na te dylematy doprowadziło mnie do sztuki i lekcji, jaką nam daje jej historia. Książka, która mnie ostatnio zainspirowała, stawia te problemy na ostrzu noża, prowokacyjnie i ambiwalentnie.

Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art czyli Przedstawienia wyjęte spod prawa. Cenzura i homoseksualizm w sztuce amerykańskiej XX wieku, taki tytuł nosi wydana w 2002 roku przez Oxford University Press, książka amerykańskiego historyka sztuki Richarda Meyera. Historia sztuki amerykańskiej, którą napisał Richard Meyer, jest historią zwycięzców, homoseksualnych artystów, którzy odnieśli sukces i którzy należą już do kanonu amerykańskiej kultury. Natomiast cenzura i homofobiczny zakaz są traktowane przez autora jako siły kreatywne, inspirujące artystów, pobudzające ich do wyszukanych strategii wizualnych i wystawienniczych

Meyer skupia się na karierach i wybranych dziełach takich postaci, jak Paul Cadmus, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Holly Hughes oraz grupy Gran Fury, związanej z aktywizmem wobec AIDS, którym poświęca poszczególne rozdziały. Wszyscy oni mają już swoje miejsce zarówno w historii sztuki, jak i historii homoseksualizmu. Książka Meyera nie odkrywa zatem nieznanych twórców, ofiar cenzury, ale analizuje dzieła tych, którzy potrafili wykorzystać represję i przetworzyć ją w artystyczny sukces. Ponadto analiza Meyera polega na tym, iż pokazuje, w jaki sposób zmaganie się z zakazem seksualnej ekspresji jest zapisane w strukturze dzieł. Autor nie dekoduje zatem homoseksualizmu z ukrytych kryptogramów, gdyż jest on na powierzchni twórczości wymienionych artystów, ale odsłania siłę jego obecności pomimo cenzuralnych nacisków i panującej w otaczającej kulturze homofobii. Jest to zatem historia nie tylko zwycięzców, ale i historia indywidualnej odwagi jednostki

w obliczu systemu, z tego też powodu Outlaw Representation to książka do pewnego stopnia triumfalna, opowiadająca historię sławy, trwającej więcej niż warholowskie piętnaście minut, nie tylko pomimo, ale właśnie dzięki cenzurze i homoseksualizmowi.

Historyczne momenty

Pod względem chronologicznym Richard Meyer swoją książkę rozpoczyna od lat trzydziestych, uważa bowiem, iż jest to pierwszy okres w sztuce amerykańskiej, kiedy przedstawienia homoseksualizmu zostały dostrzeżone, dyskutowane, wystawiane i właśnie cenzurowane. Realistyczne tendencje w malarstwie tzw. sceny amerykańskiej, rozwój w latach dwudziestych homoseksualnej subkultury miejskiej, widoczność stereotypów homoseksualistów w kulturze popularnej - wszystko to przyczyniło się do wyłonienia nowego pola seksualnego i wizualnego. W rozdziale Inna scena amerykańska. Paul Cadmus i satyra seksualności pojawia się opis tego obszaru i jego przełożenie na malarstwo Cadmusa, który przedstawiał męskie ciała, a jego satyryczny obraz marynarzy, został skonfiskowany przez Marynarkę Wojenną Stanów Zjednoczonych. Przyjmując to wydarzenie jako punkt wyjścia, Meyer pokazuje, jak artysta przeciwstawiał się i przetwarzał ograniczenia, narzucane na jego malarstwo. Pojawiają się tu również interpretacje erotycznych fotografii George Platt Lynes, portretujące Paula Cadmusa i jego kochanka Jared French. Poprzez sztukę ukazana zostaje sieć homoerotycznych kontaktów w środowisku artystycznym w latach trzydziestych.

Rozdział o Andy Warholu zatytułowany jest Najbardziej poszukiwani mężczyźni: Homoerotyzm i sekret cenzury we wczesnej twórczości Warhola. Twórczość artysty z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych została usytuowana w odniesieniu do instytucjonalnych ograniczeń w nowojorskim świecie sztuki tamtego okresu i restrykcji wobec homoerotycznych wyobrażeń, które kształtowały kreatywne strategie Warhola w tym czasie. Autor zwraca uwagę na zupełne odrzucenie erotycznych rysunków młodych mężczyzn i ocenzurowanie muralu "Thirteen Most Wanted Men" w 1964. Pojawia się również interpretacja komercyjnych prac Warhola, jako projektanta reklamowego, poprzez pryzmat stylistyki camp.

Rozdział o Mapplethorpie Powstrzymując pożądanie: Robert Mapplethorpe i dyscyplina fotografii skupia się na tym, w jaki sposób artysta ukazywał cenzurowanie homoseksualności w swoich pierwszych collageÂ´ach z lat siedemdziesiątych i na erotycznej grze z władzą w jego znanych, sadomasochistycznych fotografiach. Pojawia się również analiza politycznych

kontrowersji wokół retrospektywy "The Perfect Moment" 1989-90, z punktu widzenia portretowania cenzury i sadomasochizmu przez samego artystę.

Rozdział Znikające punkty: Sztuka, AIDS i problem widzialności analizuje cenzurowanie informacji i sztuki edukacyjnej na temat AIDS w kontekście napięć związanych z homoseksualizmem w czasie epidemii. Autor koncentruje się na kontrowersjach wokół twórczości Davida Wojnarowicza i artystycznego kolektywu aktywistów Gran Fury, zajmujących się AIDS. Obecne są również interpretacje sztuki innych artystów, związanych z kryzysem AIDS, głównie Felixa Gonzalez-Torresa.

Ostatnia część książki Poza szacunkiem ukazuje debaty, toczące się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wokół National Endowment for the Arts, poprzez krytyczną wobec represyjnej polityki tej agencji sztukę performance lesbijskiej artystki Holly Hughes.

Jak widać z tego przeglądu, Richard Meyer skupił się na pewnych, wybranych okresach, wydarzeniach i znanych artystach w historii sztuki amerykańskiej, aby prowadzić swoje rozważania nad homoseksualizmem i cenzurą. Uznał bowiem, że te momenty i postaci są kluczowe dla ukazania charakteru tej relacji w kulturze amerykańskiej.

Kryminalny performance przed kamerą

Efektownym przykładem ilustrującym przyjętą przez Richarda Meyera perspektywę jest fotografia Weegee "The Gay Deceiver" (1939), analizowana we wstępie do książki. Weegee czyli Arthur Fellig, autor sławnego albumu fotograficznego "Naked City" (1945), dokumentował nocne życie miasta, skupiając się na jego mrocznych i kryminalnych stronach. Znana jest jego seria, ukazująca mężczyzn w momencie aresztowania przez policję lub wyprowadzanych z radiowozów, którzy zaskoczeni przez fotografa, rozpaczliwie ukrywają swoją twarz. Natomiast na pochodzącej z tej serii fotografii zatytułowanej "The Gay Deceiver", wyprowadzany z radiowozu transwestyta (drag queen), wykorzystuje fakt bycia fotografowanym jako szansę na autoprezentację i mały spektakl, uśmiecha się i unosi sukienkę. Nie ukrywa się więc, ale specjalnie odsłania w momencie aresztowania przez policję! Kontrast jego zachowania w porównaniu z innymi aresztowanymi jest zabawny, szokujący i symboliczny.

Richard Meyer poprzez ekspozycję tego zdjęcia, wprowadza czytelnika w historię fotografii, dokumentującej działania policji,

a równocześnie w historię amerykańskiej obyczajowości, gdy w Nowym Jorku 1939 roku rozpoczęto masowe aresztowania w klubach dla transwestytów. Stylistyka drag queen sama stanowi natomiast rodzaj subkultury w obrębie kultury homoseksualnej. Autor wychodzi więc od powiązania homoseksualizmu z kontekstem kryminalnym, z zakazanym zachowaniem, a więc i zakazanymi wyobrażeniami. Jest to dla jego książki powiązanie kluczowe, gdyż wszyscy analizowani artyści spotkali się z prawnym restrykcjami ze względu na podjęcie homoerotycznego tematu.

Drag queen z fotografii Weegee staje się tu artystą performance, przerwano mu występ w klubie, kontynuuje go więc, korzystając z efemerycznej sceny, jaką zapewnia przypadkowy aparat fotograficzny. Performuje z radością swą perwersję i przestępstwo. W tym momencie triumfalna historia cenzury i homoseksualizmu napisana przez Meyera nabiera problematycznego, a przez to i oryginalnego charakteru. Nie jest to bowiem interpretacja napisana z perspektywy postępu i liberalizacji podejścia do homoseksualizmu, pokazująca, iż homoseksualnym artystom w Stanach Zjednoczonych w XX wieku było stopniowo coraz łatwiej wyrażać siebie, odrzucać stygmatyzację i odnosić sukces. Analizowani przez Meyera artyści wcale nie tworzyli wyłącznie afirmatywnej wizji homoseksualnej tożsamości, godności i równości. Jest wręcz przeciwnie; posługiwali się głównie gotowym repertuarem degradujących wyobrażeń homoseksualizmu. Ich artystyczna interwencja miała jednak charakter krytyczny, gdyż całą tę negatywność potrafili przekształcić na scenie swojej sztuki, zawsze w obliczu zagrożenia. Dokładnie tak, jak aresztowany Gay Deceiver wychodzący z radiowozu na fotografii Weegee. Nie ma tu idei postępu i podkreślenia współczesnej wolności homoseksualnej twórczości. Aresztowania transwestytów i cenzura wobec satyryczno-erotycznych scen z marynarzami, malowanymi przez Paula Cadmusa w latach trzydziestych, znajduje kontynuację w cenzurowaniu przez władze miejskie plakatów edukacyjnych na temat AIDS, tworzonych przez kolektyw Gran Fury i w sprawach sądowych, toczonych w latach dziewięćdziesiątych przez Davida Wojnarowicza i Holly Hughes wobec homofobicznej polityki National Endowment for the Arts i American Family Association.

Odmienianie kultury amerykańskiej

Oficjalna nowoczesna kultura amerykańska jawi się w książce Meyera jako siła konserwatywna i fundamentalistyczna, cenzurująca. Autor prezentuje nam wybranych homoseksualnych artystów jako tych, którzy potrafili umiejętnie ominąć, ale

i wykorzystać jej represyjne i seksofobiczne mechanizmy i wyobrażenia, skonfrontować je z ich własną siłą negacji. Paradoks polega jednak na tym, iż wewnętrzną częścią kultury amerykańskiej jest również twórczość gejowska i lesbijska, od lat siedemdziesiątych potężny ruch społeczny, związany z seksualnym, a szczególne homoseksualnym wyzwoleniem. Sam Meyer w swym rozdziale o Robercie Mapplethorpie dokładnie dokumentuje historię i wizualność gay liberation movement.

Pojawia się więc opozycyjny model kultury jako interakcji pomiędzy instytucjami seksualnej represji, i siłami artystycznej i politycznej homoseksualnej ekspresji, będącymi w awangardzie. Na fotografii Weegee jest to kontrast pomiędzy policyjnym radiowozem i tańczącą w nim drag queen. Dopiero te dwa komponenty tworzą kulturę amerykańską XX wieku, decydując o jej dynamizmie i czyniąc ją wewnętrznie sprzeczną, jednocześnie fundamentalistyczną i radykalnie eksperymentalną, przynajmniej w obszarze seksualności. Konstrukcja książki Meyera wyjaśnia, dlaczego taka właśnie dualistyczna wizja wydaje się wyłaniać z jego tekstu - otóż poza rozdziałem o Cadmusie i Warholu, autor większość uwagi poświęca artystom uwikłanym w tzw. Cultural Wars czyli wojny o kulturę, które toczyły się przed amerykańskimi sądami i kongresem w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Holly Hughes, wszyscy oni uwikłani byli w spory wokół rządowej agencji sponsorującej sztukę - National Endowment for the Arts, dotyczące granic wolności ekspresji artystycznej. Jak w każdej wojnie i jak na sali sądowej, mamy dwie strony, w tym przypadku byli to oskarżyciele nadmiaru ekspresji i obrońcy wolności ekspresji. Po jednej stronie mamy zatem Roberta Mapplethorpe`a i pokazujące jego sztukę muzea, po drugiej senatorów Jessie Helmsa i Alfonse'a D'Amato. Naprzeciwko księdza Donalda Wildmona z American Family Association znajduje się atakowany przez niego artysta David Wojnarowicz, związany z aktywizmem wobec AIDS. Richard Meyer szczegółowo dokumentuje walki, toczone przez aktorów tej kontrowersyjnej amerykańskiej sagi, na której temat kilka lat temu nakręcono już nawet popularny serial telewizyjny zatytułowany "Dirty Pictures". Dualizm wydaje się nieunikniony, gdy pisze się zarówno o cenzurze, jak i o homoseksualizmie, zawsze mamy bowiem dwie strony - cenzurowanego i cenzurującego. Sam Meyer nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości, co do swojej pozycji, opowiada się bowiem po stronie zarówno cenzurowanego, jak i homoseksualizmu. Pomimo tego, jego książka nie jest jednak ani prostą historią wyzwalania się homoseksualnej sztuki, ani czarno-białym obrazem kultury amerykańskiej. Autor zakłóca stereotypy, odmienia tę kulturę, podobnie jak czynili to analizowani

przez niego artyści, pokazując jak przewrotne i perwersyjne w swych strategiach są obie strony, przedzielone granicą, wyznaczaną przez słowo "cenzura".

Przywłaszczenie potępienia

Richard Meyer argumentuje przewrotnie, iż to właśnie degradujące, a nie pozytywne wyobrażenia homoseksualizmu stały się źródłem inspiracji dla interpretowanych przez niego prac. Negatywne i stereotypowe modele homoseksualizmu jako przestępstwa, choroby, grzechu lub zboczenia stały się częścią ich języka wizualnego. Na przykład w takich obrazach, jak "Greenwich Village Cafeteria" (1934), "Shore Leave" (1933) i sławnym skonfiskowanym przez władze amerykańskiej marynarki wojennej "The Fleet's In!" (1934), Paul Cadmus przedstawiał stereotypowe i satyryczne typy homoseksualnych mężczyzn, flirtujących z marynarzami. Robert Mapplethorpe stawiał opór cenzurze homoseksualnej erotyki poprzez własną nasiloną estetyzację gejowskiej pornografii, a w swoim sławnym "Portfolio X" portretował nie grzecznych chłopców, ale mężczyzn uprawiających sadomasochistyczny seks. Mural "Thirteen Most Wanted Men" Andy Warhola to przykład sztuki publicznej gwiazdy pop artu, wykonany w 1964 roku na ścianie pawilonu stanu Nowy Jork z okazji wystawy światowej, organizowanej w Nowym Jorku. Przedstawienie to składało się ze zwykłych policyjnych fotografii poszukiwanych przestępców, wydrukowanych, powiększonych i zestawionych w taki sposób, iż mężczyźni ci patrzyli na siebie, stając się nie tylko dla odbiorców, ale i dla siebie nawzajem najbardziej poszukiwanymi mężczyznami. Byli to kryminaliści, którzy przez sam swój status, kryminalizowali homoerotyczne spojrzenie. Praca ta została czterdzieści osiem godzin po umieszczeniu zamalowana srebrną aluminiową farbą na życzenie organizatorów World's Fair. Jeden z poszukiwanych Warhola znalazł się na okładce książki Meyera, z umieszczonym nad sobą napisem "Outlaw Representation". Lesbijska artystka Holly Hughes w swoim performance "Preaching to the Perverted" z 1999 roku, którego analizą Meyer kończy swe studium, dokumentowała wprowadzenie przez Kongres amerykański zakazu finansowania przez National Endowment for the Arts "nieprzyzwoitej sztuki", co doprowadziło do ocenzurowania jej własnej twórczości. W ramach tej politycznej akcji performerki pojawiło się również odtworzenie wszystkich wyzwisk, jakie spotkały homoseksualnych artystów, w czasie trwających od dziesięciu lat wojen o kulturę.

Podane przykłady pokazują, iż wymienieni artyści posługiwali się "poprawnymi" komicznymi, degradującymi, obraźliwymi, perwersyjnymi, kryminalnymi wyobrażeniami homoseksualizmu,

a jednak oficjalna kultura, operująca tymi stereotypami, widząca ich w ten sposób, odrzuciła ich sztukę! Meyer precyzyjnie analizuje każde dzieło dotknięte cenzurą, skupiając się na tym, jak jej mechanizmy zostały wpisane w strukturę postawionych poza prawem przedstawień. Akcentuje przede wszystkim to, co się zdarzyło w samych działach sztuki z homofobicznymi stereotypami, iż przekształciły się one w artystyczną i polityczną wywrotową kontrnarrację. Wykorzystanie negatywnych przekonań na temat homoseksualizmu, nie oznaczało bowiem zgody na nie! Artystyczne odegranie własnego, postawionego poza prawem i normą statusu, przeniesienie go w zupełnie inny kontekst przedstawienia, posłużyło bowiem sproblematyzowaniu i otwarciu kwestii homoseksualizmu. Jednym słowem, artyści reagowali na represję, odtwarzając ją we własnym języku obrazowym, dokumentując ją i jednocześnie wykonując krok w nowym kierunku.

Taka perspektywa nie zakłada, iż np. Andy Warhol postrzegał homoseksualizm jako akt przestępczy, a Robert Mapplethorpe jako pornografię. Oni po prostu subwersywnie przywłaszczyli sobie postawiony poza prawem i nienormatywny status homoseksualizmu oraz nadali mu formę wizualną. Przepracowali fobiczną konstrukcję homoseksualizmu i rozmontowali ją w przestrzeni własnej sztuki.

Należy wyjaśnić, iż Richard Meyer przyjął taką perspektywę interpretacyjną, inspirując się pochodzącą od Michela Foucaulta koncepcją "przeciwnego dyskursu", zaprezentowaną we wstępie do Historii seksualności. Argument Foucaulta polega na tym, iż medyczna i prawna konstrukcja oraz kodyfikacja homoseksualizmu jako perwersji i choroby, która rozpoczęła się w kulturze zachodniej od około 1870 roku, stworzyła nie tylko język seksualnej kontroli, ale i automatycznie, narzędzia do jej rozbicia. Z wnętrza dyskursu perwersji wyłonił się przeciwny dyskurs, wychodzący z negatywnych pojęć i przemieszczający je. Jednym słowem, naukowe wyłonienie tożsamości homoseksualnej ma być również początkiem jej własnego języka, rodzącego się z klasyfikujących pojęć. Odmieniec się narodził i sam zaczął mówić z wnętrza kondycji perwersji, skoro nagle specjaliści zechcieli go poznać, jednak w jego ustach znajomy język, stał się zupełnie inną wypowiedzią - przeciwnym dyskursem. Podobnie zresztą z wnętrza samej patologizującej seksuologii stopniowo zaczęły wyłaniać coraz bardziej neutralne poglądy.

Dlatego postawione poza prawem analizowane przez Meyera przedstawienia mają w siebie wpisaną zarówno normę, jak i jej negację. Przecież Andy Warhol tylko wystawił legalne policyjne fotografie przestępców, służące ich schwytaniu, działał zgodnie z linią prawa. Jednak specyficzny kontekst ekspozycji

i zestawienia podważył ich normatywny sens, odsłaniając stłumione seksualne i kultowe aspekty przemocy i męskości. Nagle w przestrzeni optymistycznej ideologii wystawy światowej i jej oficjalnej wersji kultury wyłoniło się coś radykalnie niebezpiecznego i prawdziwego, dotykającego samego rdzenia amerykańskiej masowej rozrywki. Natomiast w kontekście trwającego w Nowym Jorku policyjnego oczyszczania i zamykania gejowskich klubów w ramach przygotowań do World's Fair Warhol wystawił w samym centrum na pawilonie Nowego Jorku coś potencjalnie homoerotycznego i zestawionego z narzędzi policyjnej kodyfikacji.

Najlepiej jednak działania przeciwnego dyskursu Meyer zademonstrował poprzez analizę najwcześniejszych prac Roberta Mapplethorpe'a. W 1970 roku na okładce "Gay Power", jednego z pierwszych nowojorskich czasopism związanych z gay liberation movement, ukazał się collage Mapplethorpe'a zatytułowany "Bull's Eye". Pomimo tego, iż ruch homoseksualnego wyzwolenia był związany z radykalną polityką wolności seksualnej i zmian społecznych, Mapplethorpe w swoich wczesnych collage'ach nie afirmuje swobody erotycznej ekspresji, ale nakłada na nią znaki ograniczeń i regulacji. Artysta obrazował równocześnie homoerotyzm, jak i jego prohibicję, przejął dziedzictwo cenzury, czyli przymusowej niewidzialności i przekształcił je we własną obrazową formę. Konstrukcja "Bull's Eye" oparta została na przywłaszczeniu pornograficznej fotografii stojącego nagiego mężczyzny w wysokich gumowych butach. Fotografia ta, a więc i ciało zostały częściowo zakryte czarną siatką, ciemny pas przykrywa oczy modela a czerwono-biały krążek, właśnie tytułowe oko byka, jego genitalia. Ponadto pierś mężczyzny została podziurawiona niczym tarcza strzelnicza, sugerując obecność wrogich ataków. Homoseksualny wizerunek pochodzący z gejowskiego pisma został więc oznakowany zewnętrznymi zasłonami, niczym siecią społecznych regulacji seksualności. Artysta zaprezentował nagie ciała jako jednocześnie źródło przyjemności i obiekt zakazów, w ten sposób collage odtwarza dyscyplinarne działanie systemu, cenzurę i jej przedmiot. Według interpretacji Meyera, Mapplethorpe nawiązuje do kryminalizacji ekspozycji nagości męskiego ciała, która obowiązywała w Stanach Zjednoczonych przed 1966 rokiem. Zmuszało to wczesne homoseksualne czasopisma do wyszukanych strategii zasłaniania, a jednocześnie sugerowania genitaliów. Przede wszystkim jednak "Bull's Eye" zarówno ogranicza, jak i podkreśla seksualność męskiego ciała, właśnie poprzez spętanie go normami - "pasami" władzy, sugerowanymi przez zaklejające partie fotografii paski czarnej taśmy. Powstaje więc pewnego rodzaju sadomasochistyczne wiązanie - bondage. Najważniejsze jest jednak, iż już w tych najwcześniejszych

pracach Mapplethorpe odkrył swoją strategię erotyzacji represji, seksualizacji władzy, która stanie się centralna dla jego sławnych sadomasochistycznych fotografii z lat 1977-1979. Sadomasochistyczną rozkosz podporządkowania i dominacji artysta odnalazł w represyjnej maszynie cenzorskiej, która ograniczając, eskaluje seksualność, nadając jej zakazanej aury, emanującej w pełni z "Portfolio X". W sadomasochistycznym wykorzystaniu przeciwnego dyskursu Meyer dostrzega kreacyjną i transformującą siłę Mapplethorpe`a, działającego wbrew cenzurze z jej wnętrza.

Cenzura i homoseksualizm

Richard Meyer kierował się również określoną wizją cenzury i homoseksualizmu.

W Outlaw Representation cenzura jest automatycznie połączona z autocenzurą, w związku z przenikaniem się sfery publicznej i prywatnej, instytucji i jednostki. Cenzura jest czymś narzuconym na Ja, a zarazem wynikającym z jego wnętrza. Jest to szczególnie konstytutywne dla homoseksualnej tożsamości kobiet i mężczyzn, gdyż są oni wciąż poddawani psychicznym i społecznym zakazom związanym z homoseksualizmem. Kontrolowanie sztuki homoseksualnej demonstruje ten mechanizm w sferze ekspresji tożsamości. Dlatego Meyer patrzy na cenzurowanie z perspektywy podmiotowości twórcy i jego dzieła, wewnętrznego zmagania się z presją heteronormatywności i przepracowywania jej. Społeczne ograniczenia są więc łączone z psychicznymi regulacjami, a pole wizualne cyrkuluje pomiędzy dozwolonym i zakazanym.

Aby zrozumieć cenzurę jako siłę, która emanuje z wnętrza jednostki, jak i jest egzekwowana z zewnątrz, Meyer zwraca się do Freuda i jego koncepcji marzenia sennego i twórczości. Senna manifestacja ukrywa nieświadome życzenie, maskuje je, podobnie artysta kamufluje trudne prawdy, które musi przekazać; cenzura ego jest tu działaniem zinternalizowanej społecznej normy. W ten sposób cenzura jednocześnie uniemożliwia, jak i produkuje twórczość. Poprzez represję cenzura kształtuje zarówno marzenie senne, jak i ekspresję artystyczną, działając w podmiotowości. Według Meyera tak właśnie działała cenzura sztuki w amerykańskiej kulturze, nie tylko wymazując, ale i umożliwiając przedstawienia. Celem Freuda było jednak odcyfrowanie tego, co zamaskowane, ukryte, zrepresjonowane, co jest nieświadomym życzeniem. Dla Meyera natomiast poszukiwanie takiej esencji nie jest ważne, on analizuje, jak w przedstawieniu spotyka się regulacja i opór, jak te dwie siły przemawiają w wizerunku, działając od środka. Interesuje go więc

kształt maski, to jak jest ona zbudowana, a nie to, co ona przykrywa. Meyer już wie, iż tym nieświadomym życzeniem jest homoseksualizm, który mógł w kulturze pojawiać się jedynie w kontekście kontrolującej represji, interesuje go więc efekt nałożenia tych dwóch sił: homoseksualizmu i cenzury. Dlatego jego interpretacja błyszczy taką trafnością w odniesieniu do wczesnych collage`y Roberta Mapplethorpa, który znakując erotyczne fotografie, sam cenzurował, przysłaniając części ciał modeli; dochodząc w ten sposób do ekscytującego sadomasochistycznego rdzenia represji.

Cenzura jako jednocześnie zakazująca i produktywna, wewnętrzna i zewnętrzna, ponownie prowadzi Meyera do Foucaulta i jego wizji dyscyplinarnej władzy jako sieci współtworzącej, a nie wyłącznie negującej. W modelu Meyera istnieje jednak odstępstwo od depersonalizacji konstruowanej jednostki u Foucaulta, wierzy on bowiem w siłę podmiotowości. Meyer skupia się na dyscyplinarnych ograniczeniach poprzez pryzmat indywidualnego artysty i jego siły refleksji oraz przekraczania. Jest to artysta, który potrafi stworzyć nową wizję; to on i ona we wnętrzu swej sztuki negocjują granice zakazu. Twórcy, którzy są bohaterami tej książki nie poddali się prohibicjom, nakładanym na ich sztukę i na ich seksualność, lecz otworzyli nowe artystyczne, społeczne i seksualne wymiary wbrew, i przy pomocy normatywnych regulacji.

Homoseksualizm i sztuka

Rozważania na temat homoseksualizmu w sztuce są najciekawszą częścią Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art, pojawiają się one jednak rozsiane na marginesie historycznych analiz. Autor gruntownie przemyślał relacje pomiędzy sztuką i homoseksualizmem, i próbuje je ukazać w nowym świetle. Przede wszystkim zaznacza dwie pułapki, jakie według niego mogą spotkać historyków kultury, zajmujących się problemem homoseksualizmu. Po pierwsze, dzieło sztuki nie ma orientacji seksualnej. Po drugie, przekładanie tożsamości seksualnej artysty na zawartość jego sztuki ma charakter spekulacji. Według Meyera historia sztuki winna przekroczyć model interpretacji, który traktuje homoseksualizm jako efekt biografii lub ikonografii; odczytywanie homoseksualizmu z życiorysu i dzieła twórcy winno być raczej problematyzowane niż przyjmowane jako oczywistość. Meyer wyraźnie pisze, iż miejsce homoseksualizmu w sztuce nowoczesnej nie może być ograniczane do biograficznych faktów lub obrazowych podtekstów czy sekretnych kodów, które trzeba odczytywać. Uważa natomiast, iż związek pomiędzy homoseksualizmem a sztuką nowoczesną musi być postrzegany

jako interakcja pomiędzy historycznymi zakazami i możliwościami, publicznym i prywatnym obszarem, pomiędzy wizerunkiem a tym, co w danym momencie znajdowało się poza granicą wizualności. Chodzi więc o wzięcie pod uwagę nie tylko esencji życia i wizerunku, czyli tego co jest, ale przede wszystkim tego wszystkiego, czego nie widać, a co kształtowało i ograniczało przedstawienie i seksualność w danym historycznym i kulturowym kontekście. Metoda ta polega na skrzyżowaniu danych definicji homoseksualizmu, sztuki, seksualności, normy, prawa i zaobserwowaniu, jak jednostka w swej sztuce negocjuje to, co może i to, czego nie może wyrazić, i jak to wpływa na kształt dzieła, a jednocześnie jest subwersywne wobec normatywności.

Meyer pisze, iż w Outlaw Representation próbuje zrozumieć, jak równocześnie homoseksualizm i jego zakaz strukturalizowały pole wizualne w danym momencie historii sztuki. Jest to więc rodzaj historii, która jest kształtowana zarówno przez ekspresję, jak i represję, obecność i nieobecność.

Ta metoda charakterystyczna dla nowej historii sztuki znajduje mistrzowskie zastosowanie w książce, gdzie każdy rozdział precyzyjne odtwarza kody wizualne i seksualne w danym historycznym okresie czyli w latach trzydziestych, pięćdziesiątych, siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych. Kontekst ten zostaje następnie przełożony na dokładną analizę struktury wizualnej, w sensie zarówno formalnym, jak i ikonograficznym. Książka Meyera jest więc realizacją kontekstualnej historii sztuki, a to przywiązanie do kontekstu jest szczególnie widoczne w nacisku na odtwarzanie kontekstu wizualnego poprzez szczegółową interpretację i dokumentację materiałów wizualnych, które nie wchodziły w obszar tradycyjnej historii sztuki. Obok sztuki mamy więc filmy, plakaty, ilustracje z czasopism, materiały propagandowe organizacji politycznych i religijnych, pornografię. Wszystko to służy do analizy szerokiego pola seksualnego, a nie seksualności jako zamkniętej jedynie w pojedynczym dziele sztuki. Meyer słusznie zauważa, iż aby pisać wizualną historię homoseksualizmu, trzeba przekroczyć ramy historii sztuki, sama jego książka jest zresztą wkładem nie tylko w historię sztuki ale także w wykładane na amerykańskich uniwersytetach: American studies, visual studies, sexuality and gender studies.

Trzeba jednak zaznaczyć, iż przez nowe interpretacje Meyera przenika tradycyjny historyk sztuki i humanista. W centrum jego zainteresowania znajdują się bowiem jednostki, artyści i to w dodatku mężczyźni, "gwiazdy" amerykańskiej sztuki nowoczesnej. To głównie wokół ich sztuki zorganizowana jest książka i odtwarzane są konteksty. Autor sam się do tego zresztą

przyznaje poprzez dystans wobec Foucaulta i podkreślenie roli artysty, który potrafi wykorzystać i przetworzyć determinujące reguły. Ostatecznie w tej książce to nie cenzura i homoseksualizm "produkują", ale wolni ludzie, umieszczeni pomiędzy nimi. To oni negocjują ekspresję pomiędzy przestrzenią wolności i zakazu, a co najważniejsze, świadomie przekraczają normę, nie poddają się jej. Warhol wiedział, iż umieszczając na pawilonie stanu Nowy Jork "Trzynastu najbardziej poszukiwanych mężczyzn" spotka się z negatywną reakcją organizatorów wystawy światowej, a jednak powiedział "nie dbam o to, chcę to zrobić".

Meyer kończy swoją książkę, podkreślając podmiotową rolę twórców, zaznacza, iż nie mogli oni przekroczyć homofobicznych regulacji wobec sztuki, mogli jednak stawić im opór w przestrzeni swej sztuki, w tym, co stworzyli. Dlatego ich twórczość jest świadectwem oporu w kulturze amerykańskiej XX wieku. Zatem autor podkreśla szerokie pole wizualne i seksualne, sprowadza je jednak do artysty i jego dzieła.

Krytyka

Krytykę interpretacji Meyera można zacząć od pytania o artystów, których jednak cenzura zniszczyła, którzy nie należą do kanonu zwycięzców. Takich postaci w Outlaw Representation brakuje i w tym właśnie sensie mamy oryginalną i przenikliwą interpretację kanonu, ale brak nowych twórców i dzieł, zrepresjonowanych ze względu na seksualny nonkonformizm. Meyer dokonał dokumentacji szerokiego pola kultury wizualnej, ale nie odkrycia mężczyzny lub kobiety, których twórczość jest nieznana albo jeszcze nieprzemyślana z punktu widzenia homoseksualności. Czy możemy wyciągać wniosek, iż nikogo takiego już nie ma i dla wszystkich cenzura była pewnego rodzaju inspiracją, a nie gilotyną? Takie pytania można też postawić z wnętrza argumentów Meyera i kluczowej dla niego fotografii Weegee. Wiemy, że sfotografowany przebrany za kobietę mężczyzna został aresztowany, a policyjna fotografia jest jego sceną, stoi w drzwiach radiowozu niczym na schodach kabaretu. Spotykają się charakterystyczne dla podejścia Meyera uwięzienie i kreatywność, granice i działanie w ich obrębie, regulacja i jej przekształcenie, ale ten człowiek został przecież aresztowany i zniknął. Fotografia pozostała jako model dla interpretacji i jako autorski muzealny obiekt, jedynie tytułowy "Gay Deceiver" pozostał anonimowy. Pojawia się metaforyczne pytanie, ilu takich anonimowych rebeliantów było w ciągu minionych stu lat w samych tylko Stanach Zjednoczonych. Dzisiaj dla nas bohater fotografii Weegee byłby przecież artystą performance. Refleksja o nim powinna zawsze przypominać o niebezpieczeństwach, wynikających z homofobicznych represji, o niesprawiedliwości

i przemocy, wybuchającej w realnym, społecznym życiu.

Nie można zarzucić Meyerowi, że jest pobłażliwy dla cenzorów, wydaje się jednak, iż kreatywną wartość cenzury i represji trochę przecenia. To prawda, że może być ona inspirująca i jego analizy dobrze to pokazują, ale bywa także niszcząca. Trudno dostrzec coś pozytywnego w powstrzymywaniu wizualnej informacji na temat bezpiecznego seksu w czasie epidemii AIDS, a z tym właśnie przez większość lat osiemdziesiątych zmagały się edukacyjne organizacje w Stanach Zjednoczonych, które zresztą Meyer przywołuje w analizie kolektywu artystów Gran Fury. Przede wszystkim jednak działalność National Endowment for the Arts została przecież ostatecznie w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych radykalnie ograniczona, na skutek trwających przez prawie dekadę prawnych interwencji konserwatywnych polityków. Skończyły się granty dla indywidualnych artystów, a agencja nie może finansować wystaw, dotykających wolnomyślicielskich seksualnych i religijnych poglądów. Wojny o kulturę zostały w Stanach Zjednoczonych przegrane przez artystów, nawet pomimo istnienia Pierwszej Poprawki do Konstytucji, która gwarantuje wolność artystycznej ekspresji. Oczywiście nie jest to wielką tragedią w kraju, gdzie i tak 80% kultury jest finansowana przez pieniądze prywatne, a obieg sztuki jest oparty na rynku, jednak sygnalizuje przekształcenia w obrębie demokracji, a dla wielu jej kryzys. Niestety Richard Meyer tego problemu już nie podejmuje, a to przecież głównie reakcja na zwiększającą się obecność homoseksualizmu doprowadziła prawie do zamknięcia tamtejszego "ministerstwa kultury". W ostateczności więc kończy swoją książkę jako romantyk, afirmując artystów, którzy ryzykują i wkraczają na niebezpieczne tereny w okresie, gdy system domaga się "przyzwoitej" sztuki.

Meyer nie ustosunkowuje się również do funkcjonującego w historii kultury podziału na homoseksualną sztukę przed rebelią Stonewall w 1969 roku i po niej. Bunt klientów gejowskiego baru Stonewall w Nowym Jorku przeciwko najazdowi policji jest traktowany jako początek ruchu homoseksualnego wyzwolenia w Stanach Zjednoczonych oraz początek otwartej publicznej obecności homoseksualizmu, wcześniej ukrytego w sekretach życia prywatnego. Przełom ten został przełożony na ekspresję artystyczną. Przyjęło się uznawać, iż w sztuce i literaturze przed 1969 homoerotyzm był jedynie sugerowany przez aluzję, kodowany, zakamuflowany. Natomiast po 1969 zaczął być otwarcie wyrażany, np. jak w fotografiach Mapplethorpe'a. Oczywiście jest to konwencjonalny i często krytykowany za zbytnią generalizację podział, wskazujący jednak na pewną zasadniczą różnicę historyczną i jego uwzględnienie wydaje się istotne

w książce, będącej przekrojem przez cały XX wiek. Tym bardziej, że z podejścia Meyera wyłania się oryginalna idea, iż sztuka jest cały czas represjonowana lub że przełom Stonewall nie miał znaczenia, gdyż zawsze istnieli otwarcie homoseksualni artyści, powstrzymywani jedynie przez oficjalne normy wystawiennicze. Homoseksualność zawsze jest więc doświadczeniem granicznym.

Awangarda i pełnia

W tekście Meyera znajdują się częste odniesienia do autorów, identyfikowanych z podstawami Queer Studies, z Foucault'em i Butler na czele. Jednak w teorii queer pojawiła się dekonstrukcyjna refleksja nad stabilnością zarówno płciowej, jak i seksualnej tożsamości oraz normy, natomiast książka Meyera jest zdecydowanie tożsamościowa. Jest to głównie rozprawa o sztuce oraz seksualności homoseksualnych mężczyzn i reakcji otaczającej kultury. Widziałbym ją zatem bardziej w perspektywie gay studies, tym bardziej, że w amerykańskiej historii sztuki istnieje silna akademicka tradycja właśnie w tym względzie. Richard Meyer, uczący historii sztuki na University of Southern California, należy do grupy historyków sztuki, prowadzących studia nad sztuką i homoseksualizmem w kulturze amerykańskiej, właśnie z koncentracją na męskiej tradycji. Główne postaci związane z gay studies w amerykańskiej historii sztuki to James Saslow, Kenneth E. Silver, Jonathan D. Katz, Douglas Crimp i Jonathan Weinberg. Właśnie ten ostatni najczęściej pojawia się w Outlaw Representation, Meyer cytuje jego opinię, że problem z pisaniem historii homoseksualizmu polega na tym, że jest to historia, która nigdy nie miała być napisana. Weinberg jest ponadto najważniejszym z wymienionych, jeśli chodzi o nowoczesną sztukę amerykańską. Jego publikacje obejmują teksty na temat Paula Cadmusa i Jaspera Johnsa, jednak przede wszystkim jest autorem książki Speaking for Vice. Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley and the First American Avant-Garde. Weinberg interpretuje malarstwo Charlesa Demutha i Marsdena Hartleya, wczesnych amerykańskich modernistów, głównie poprzez ich homoseksualną biografię i ikonografię.

W książce Weinberga pojawia się koncepcja nieobca analizom Meyera: jest nią dekonstrukcja idei awangardy, jako formacji społecznej i artystycznej. Awangarda była artystyczną transgresją, homoseksualizm stanowił wówczas społeczną transgresję, temat outsidera był wspólny dla obu formacji, wydaje się więc, iż homoseksualizm mógł znaleźć swe bezpieczne miejsce w środowisku awangardy. Weinberg pokazuje, iż to fałszywa analogia. Nowojorska awangarda była homofobiczna, zamknięta

na seksualny nonkonformizm i równie konwencjonalna, jak dominująca kultura, której zresztą szybko stała się częścią. Charles Demuth nie miał szans na pokazanie swych erotycznych akwareli, zupełnie by to zniszczyło jego karierę. O podobnej sytuacji i wrogości dealerów wobec Warhola w latach pięćdziesiątych. i Mapplethorpe'a w latach siedemdziesiątych wspomina Richard Meyer. Dlatego Weinberg pisze o kodzie, którym posługiwali się homoseksualni artyści w oficjalnych dziełach i o wyborze specjalnej publiczności dla swoich erotycznych przedstawień. Sytuacja znów analogiczna do wczesnego Warhola i Mapplethorpe'a, których prace funkcjonowały na początku głównie w homoseksualnym środowisku, a częścią oficjalnej kultury wystawienniczej i akademickiej stały się dopiero, nie bez przeszkód, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Podczas gdy Meyer używa interakcji pomiędzy zakazem, krytycznością i ekspresją, które mają przekładać się na strukturę wizualną prac, Weinberg pisze o kodzie stosowanym przez artystów. Ten kod wynikał również ze świadomości tego, co jest dozwolone i wykluczone z artystycznej sceny, a wykluczone było bardzo wiele pomimo zainteresowania niekonwencjonalnymi formami ekspresji w awangardzie. Były to bowiem właśnie jedynie formy, przy pełnym utrzymaniu tradycyjnej męskości; awangardowa sztuka nie wiązała się z awangardową męskością lub rewolucją obyczajową. W tej perspektywie niewiele pozostaje autentycznej awangardy w awangardzie, która miała być przecież również projektem transformacji społecznej. Dekonstrukcja awangardy z perspektywy seksualności zupełnie podważa rewolucyjny charakter tej formacji kulturowej. Taki wniosek można wyciągnąć z książek Meyera i Weinberga, z ich interpretacji można natomiast wyprowadzić zupełnie nowy model awangardy - o seksualnym charakterze. Awangarda, która nie ma odwagi objąć seksualnej awangardy, jest natomiast kolejną maską systemu.

W tym właśnie momencie pomiędzy pojęciami homoseksualnej ekspresji i homofobicznej cenzury i zakazu, wyłania się trzecia jakość awangardowej kultury i stylu życia. Meyer analizował, jaka twórczość powstaje na styku represji i ekspresji, Weinberg skupił się na homoerotycznym kodzie i krytyce awangardy, ja w oparciu o te dwie książki chciałbym zaproponować model kreatywnej seksualnej awangardy. Awangardy, która zawsze rozkwitała w kulturach i społeczeństwach homofobicznych i seksofobicznych. Bohaterowie książki Meyera byliby przedstawicielami takiej awangardy, którzy w swoich czasach połączyli nonkonformistyczny pod względem obyczajowym styl życia z seksualnie rewolucyjną twórczością, w obu przypadkach podejmując ryzykowną społeczną transformację w imię poszerzenia wolności i autonomii człowieka, jak i wiedzy o nim.

Ja również dystansuję się od determinizmu Foucaulta i kładę nacisk na indywidualną siłę i odwagę ekspresji. Nie traktuję przy tym seksualnej awangardy jako kategorii uniwersalnej lub wyłącznie homoerotycznej. W społeczeństwach totalnie akceptujących homoseksualizm i pozbawionych homofobii, seksualna awangarda wyglądałaby zupełnie inaczej. Jednak wobec heteronormatywności zachodniej kultury, dotychczas właśnie na polu homoerotyzmu dochodziło do najbardziej drastycznych napięć. Nie wiążę również seksualnej awangardy wyłącznie ze stylami życia; to twórczość jest tutaj podstawowym aktem. Jedynie poprzez połączenie nienormatywnej kreacji kulturowej i egzystencjalnej rozkwita seksualna awangarda, która sama w sobie jest zawsze ryzykowna, ambiwalentna i potencjalnie niebezpieczna. Seksualność nie jest w niej natomiast produktem wiedzy i władzy, ale przede wszystkim jest źródłem wiedzy i odkrycia, zarówno człowieka, jak i kontekstu jego życia. Seksualna awangarda jest poznaniem, psychicznym i kulturowym, a nie tylko jego ideologicznym efektem.

Ponadto pojęcie "seksualna awangarda" przeobraża miejsce homoseksualnych twórców w kulturze, umieszczając ich bliżej centrów; sugeruje to również podejście Meyera, którego książka poświęcona jest przecież najwybitniejszym postaciom w dwudziestowiecznej sztuce. Pora rozprawić się ze zbyt często powtarzaną mantrą o marginalizacji i nieobecności twórców o homoerotycznych inklinacjach. Zaprzecza tym poniżającym sloganom sama historia kultury, tworzona w dużym stopniu przez homoseksualne jednostki, kobiety i mężczyzn, oraz kanoniczne dzieła wypełnione homoerotycznymi motywami. Wykluczenie w historii kultury nigdy nie było faktem, lecz jest fikcją interpretacji, z jednej strony homofobicznych, które usuwały z historii "odmieńców", z drugiej liberacyjnych, które zbyt podkreślały przeszłe poniżenia "ofiar" jako argument w imię tolerancji. To dwa ekstrema, które pora przemyśleć, twórczość jest bowiem o wiele bardziej złożona i intertekstualna.

W tę nową perspektywę wprowadza również olśniewający argument Judy Grahn, iż homoseksualni twórcy wcale nie żyli na marginesach dominującej kultury, ale na jej płynnej granicy, w miejscu gdzie się ona przekształca. Nie chodzi więc o margines, ale o twórczy kres, tam gdzie dokonuje się innowacja, transformacja, nowe otwarcie. Homoseksualni artyści byli zatem pionierami przemian - cutting edge. Wiele w tym podejścia afirmatywnego i celebracyjnego, jeśli jednak kultura to przekształcenia reguł, a matrycą reguły jest heteroseksizm, to cóż może być bardziej dynamizującego niż homoerotyzm. Proponowałbym więc postrzegać seksualną awangardę jako jedno z centrów kultury, z którego rozchodzą się fale zmieniające

całą przestrzeń.

W takim ujęciu obok idei seksualnej awangardy, chciałbym zwrócić uwagę na metaforę pełni i skupienie się na wielorakiej obecności, zamiast fobicznej koncentracji na usunięciu i nieobecności. Historia homoerotyzmu i kultury jest bowiem historią pełni i obecności, co zostało najpełniej wydobyte i zaakcentowane w poświęconej literaturze angielskiej książce Ruth Vanita, Sappho and the Virgin Mary. Same-Sex and the English Literary Imagination. Refleksja nad homofobią może być więc tylko wtedy twórcza, jeśli podkreśla przekraczanie negatywności i nienawiści, szansę wydostania się z homofobicznego więzienia, a nie ogranicza się do uwięzienia i poniżenia. Analizy homofobii wpadają w pułapkę, gdy zbyt wiele uwagi poświęcają opisowi ścian celi i konstrukcji epitetów, zamiast pokazywać drogi ucieczki i oddechu wolności. Między innymi dlatego książka Meyera jest twórcza, iż skupia się na strategiach przekraczania i dystansu wobec cenzury i heteroseksualnej normy. Autor afirmuje i pokazuje inwencję artystów, którzy, przywłaszczając zakaz, nie pozostali na jego poziomie, ale dokonali przełomu. Znaleźli się właśnie w seksualnej awangardzie, łącząc artystyczną i seksualną rewoltę. Impuls transformacji, promieniujący z ich sztuki, miał również społeczne konsekwencje. Meyer napisał więc historię pełni i wielorakiej obecności, wbrew represjom.

W 1979 roku James Saslow opublikował inauguracyjny esej Closets and the Museum, w którym krytykował oficjalną praktykę historii sztuki za wyciszanie kwestii homoseksualizmu w sztuce i propagował ponowne otwarte pisanie historii śladem feministycznej historii sztuki. Jego tekst ukazał się wówczas, nie w historyczno-artystycznym lub feministycynym kontekście, ale w publikacji związanej z gay liberation movement. Homoseksualna historia w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych stała się jednak oficjalnym produktem rynku wydawniczego, zarówno tego akademickiego jak i popularnego. W 1999 roku ukazała się książka Saslowa Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts, gdzie mamy przegląd związanej z homoseksualizmem kultury wizualnej od czasów prehistorycznych i Grecji do postmodernizmu, również z rozdziałem o Azji i Islamie.

Zapotrzebowanie na tego typu książki jest duże; w 2002 roku wydana została, przetłumaczona z języka francuskiego na angielski, książka-album Dominique Fernandez A Hidden Love: Art and Homosexuality, o homoerotycznych tematach w sztuce greckiej, rzymskiej, europejskiej i japońskiej, gdzie wiele miejsca zostało poświęcone biblijnym tematom. Prekursorska dla takich ogólnych historii kultury, pisanych z perspektywy sztuki i homoseksualizmu wydaje się być encyklopedyczna książka The

Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West, autorstwa Emmanuel Cooper, wydana po raz pierwszy w 1986 roku. W wymienionych, bogato ilustrowanych kompendiach autorstwa Saslowa, Fernandez i Coopera sporo miejsca poświęcono również twórczości kobiet. Wracając zatem do myśli Jonathana Weinberga, historia, która miała nie zostać napisana już powstaje, ponieważ zawsze istniała. Jest ona również wypełniona najbardziej znanymi w kulturze nazwiskami. Podobnie taka historia obecności wyglądałaby w wielu innych dziedzinach twórczości i nauki, byłaby to również opowieść o daremności homofobicznego dyskursu wobec siły kreatywnej i energii erotycznej.

BIBLIOGRAFIA

- Cooper, E., The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West, Routledge and Kegan Paul, London 1986.

- Fernandez, D., A Hidden Love: Art and Homosexuality, Prestel, Munich 2002.

- Foucault, M., Historia Seksualności, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.

- Grahn, J., Another Mother Tongue: Gay Words, Gay Worlds, Beacon, Boston 1990.

- Holland, C., Art after Stonewall. 12 Artists Interviewed, "Art in America" (June 1994).

- Saslow, J., Closets in the Museum, w: Lavender Culture, pod red. K. Jay and A. Young, Jove/HBJ, New York 1979.

- Saslow, J., Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts, Viking, New York 1999.

- Weinberg, J., Speaking for Vice. Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde, Yale University Press, New Haven 1993.

Paweł Leszkowicz